

Imersões poéticas e processos de criação na formação de licenciadas(os) em Artes Cênicas

Márcia Maria Strazzacappa Hernández¹

Mirza Ferreira²

Resumo

O presente artigo é fruto de uma pesquisa participante de abordagem qualitativa, que tinha por objetivo refletir acerca da construção do conhecimento de/em arte na formação de licenciadas(os) em dança e em teatro em Instituições de Ensino Superior públicas que abriram suas graduações pelo Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI). A pesquisa foi realizada por meio de ações propostas pelas artistas-pesquisadoras denominadas Imersões Poéticas. O texto em tela expõe a gênese das Imersões, descreve os procedimentos do trabalho e relata o processo de criação de um espetáculo cênico-coreográfico, considerado um dos pontos mais significativos do trabalho. Por fim, analisa os efeitos da apresentação deste junto ao corpo docente e discente das licenciaturas em artes cênicas, comprovando a relevância da realização de processos criativos como parte fundamental na formação de licenciadas(os) em Artes Cênicas.

Palavras-chave: Formação de professores de arte. Processos criativos. Licenciatura em dança. Licenciatura em teatro.

Abstract

This paper is the result of a participative research that aimed at reflecting about the construction of knowledge in/of Art in the field of Education of Art Teachers (Drama and Dance) held in the Federal Institutions that participate in the Brazilian Program REUNI. The research was carried out by two artists and researchers that developed a proposal called Poetic-Immersion. This text reveals the genesis of the Poetic-Immersion, it describes the protocols of the work and it shows the creative process of a choreographic and scenic performance — one of the most significant points of the project. At the end, the text analyzes the effects of showing the performances to the teachers and the students of those programs, and it proves that the creative process is an important and fundamental tool in the Education of Art Teachers (Drama and Dance).

Keywords: Education of art teacher. Creative process. Education of dance teachers. Education of drama teachers.

-
- 1 Livre Docente (Unicamp, 2015); Doutora em Artes: Estudos Teatrais e Coreográficos (Universidade Paris 8, 2000); Mestre em Educação (Unicamp, 1994); Licenciada em Pedagogia (Unicamp, 1986) e em Dança (Unicamp, 1990). Contato: marciastrazzacappa@gmail.com.
 - 2 Artista da Dança; Doutora em Educação na Área: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Unicamp, 2017); Mestre em Educação na Área: Metodologia do Ensino (Unicamp, 2001); Bacharel e Licenciada em Dança (Unicamp, 1995). Contato: mirza.danca@gmail.com.

A criação da obra teatral é uma maneira de compor, de esculpir, de modelar no espaço e no tempo a arte de ator, e ela é tão rigorosa quanto qualquer outra obra de arte. (Luiz Otávio Burnier)³

Uma inquietação e duas inspirações

A profissão de professor(a) é uma ocupação legítima, indexada na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO 2002), com identidade e problemáticas próprias⁴, regulamentada pelas Leis de Diretrizes e Bases da Educação, LDB 9394/96 e que demanda uma formação superior específica⁵ em diálogo com diferentes campos do conhecimento (como filosofia, história, sociologia, psicologia, metodologia de ensino, dentre outros). Para além do ensino universitário, segundo o pesquisador canadense Maurice Tardiff, o saber docente é plural e constituído pela "confluência entre várias fontes de saberes provenientes da história de vida individual, da sociedade, da instituição escolar, dos outros atores educativos, dos lugares de formação, etc."⁶.

Ao se trabalhar designadamente junto a cursos de licenciatura no campo da arte, somam-se à formação do(a) professor(a) de arte mais algumas especificidades relativas às diferentes linguagens artísticas (artes visuais, dança, música e teatro) e outros saberes relativos aos processos de criação, que pressupõem a investigação, a experimentação e a apreciação de arte. Em outras palavras, o(a) professor(a) de arte se constitui igualmente em sua prática artística, ao criar, publicizar, apreciar e fruir arte. Dentro deste contexto, temos como premissa a indissociabilidade entre os fazeres artísticos, investigativos e pedagógicos na formação e atuação docente.

Concluimos um projeto de pesquisa intitulado "Mergulhando na essência: a imersão poético-acadêmica como processo de formação do artista-docente" (2013/2017), financiado pelo CNPq, que tinha por objetivo refletir acerca da construção do conhecimento de/em arte na formação de licenciadas(os) em dança e definia como sujeitos docentes de Instituições de Ensino Superior (IES) públicas que abriram suas graduações em dança pelo Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI)⁷. A reflexão foi realizada coletivamente, por meio da aproximação entre docentes e discentes, a partir

3 BURNIER, L. O. **A arte de Ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

4 LIBÂNEO, J. C. Pedagogia e pedagogos: inquietações e buscas. In: **Educar Em Revista**, Curitiba, n. 17, p. 153-176, 2001. Disponível em: <http://www.educaremrevista.ufpr.br/arquivos_17/libaneo.pdf>. Acesso em: 19 out. 2022.

5 SAVIANI, D. **Formação de professores no Brasil: dilemas e perspectivas**. In: *Poiésis Pedagógica*, Goiânia, v.9, n. 1, 2011, p. 07-19. Disponível em: <<https://periodicos.ufcat.edu.br/poiesis/article/view/15667>>. Acesso em: 03 out. 2022.

6 TARDIFF, M. **Saberes docentes e formação profissional**. Petrópolis: Editora Vozes, 5ª edição, 2005, p. 64.

7 O Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais foi criado pelo decreto 6096 em 24/04/ 2007 pelo governo de Luiz Inácio Lula da Silva.

de uma ação artística pontual proposta e conduzida pelas pesquisadoras, intitulada “Imersão poético-acadêmica”.

A “Imersão poético-acadêmica” (até então grafada no singular) apresentava-se como uma metodologia que compreendia a realização de um trabalho intensivo e concentrado em uma semana (de 5 a 7 dias consecutivos) para a realização de atividades práticas e teóricas com profissionais de diferentes linguagens artísticas, ligadas(os) às licenciaturas de dança, que foram abertas pelo Reuni (como apontado acima) em cinco instituições superiores de ensino, uma em cada região do país, para a criação de um estudo cênico-coreográfico apresentado (ou não) ao final da imersão. O que sustentava a ação era o desejo de reacender a arte da dança no corpo docente destas licenciaturas ao ter identificado em pesquisa anterior — “Profissão: professor de dança” (CNPq 2007/2010) — o quanto artistas da dança, uma vez docentes concursadas(os), deixavam a produção artística em segundo (quando não em terceiro ou quarto) plano para se dedicar à docência universitária, às demandas de produção escritas (artigos, *papers*, comunicações em congressos), à participação em colegiados e, em alguns casos, à gestão administrativa de cursos na graduação ou na pós-graduação.

A “Imersão poético-acadêmica”, parte central da pesquisa “Mergulhando na Essência: a imersão poético-acadêmica como processo de formação do artista-docente”, teve como inspiração duas propostas exitosas: as Oficinas-Montagem do Festival Internacional de Teatro de Campinas/FIT (1989-1991), realizadas por artistas nacionais e estrangeiros e o Projeto Artista Residente, da Universidade Estadual de Campinas/Unicamp, em atividade até o presente.

O Festival Internacional de Teatro de Campinas foi um evento cultural organizado pelo Instituto de Artes da Unicamp em parceria com a Secretaria de Cultura do município de Campinas, interior do Estado de São Paulo. Em sua programação, o público podia acompanhar espetáculos de teatro e de dança nos teatros municipais e espetáculos de teatro de rua, performances, instalações e saídas de clown em diversos pontos da cidade e da universidade. Paralelamente às apresentações, ocorriam atividades formativas e educativas, como workshops e oficinas-montagem. Segundo o diretor geral do FIT, Marcos Kaloï, o ponto forte do festival era justamente as oficinas-montagem que permitiam a interação com o público: “A gente não queria que o público só assistisse. Isso não teria sentido. Tinha que ter um (sic) algo a mais como as oficinas montagens, sempre tinha uma preocupação de integração com a comunidade”.⁸

As oficinas-montagem eram compreendidas como processos de formação de atores, atrizes e artistas da dança, por meio da criação de um espetáculo cênico de dança ou de teatro. O processo era promovido por diretor(a) e/ou coreógrafo(a) convidado(a) nacional ou estrangeiro(a) acompanhado(a) por uma equipe multi-

8 STEGANHA, R. **Mostra que virou marco por levar arte para ruas de campinas faz 25 anos**. G1 Campinas e Região, Campinas, 11 nov. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2014/11/mostra-que-virou-marco-por-levar-arte-para-ruas-de-campinas-faz-25-anos.html>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

profissional responsável pela cenografia, iluminação, figurino, sonoplastia, música, dentre outros. A trupe convidada chegava na cidade antes da abertura oficial do festival para, no prazo de sete a quinze dias, adaptar um espetáculo já concebido. Dado o curto espaço de tempo entre a chegada da equipe e a apresentação do espetáculo, era realizada uma audição prévia, geralmente dirigida por um(a) docente da universidade, para selecionar os(as) participantes dentre estudantes dos cursos de bacharelado em teatro e em dança da Unicamp (70%) e artistas da cidade (30%). Os ensaios se iniciavam, dividindo as funções entre artistas (protagonistas, coadjuvantes ou coro) e produção executiva ou técnica (cenógrafo, aderecista, contrarregra), com jornadas que podiam chegar a 12 horas.

Ao todo, pudemos acompanhar quatro oficinas-montagem, uma em cada edição do FIT. Foram elas: *Instalação Guanabara*, dirigida por Toni Cots; *Sleep and Reincarnation from the empty land*, espetáculo de Butoh concebido e dirigido pela artista da dança japonesa, Natsu Nakajima; *Pedro Páramo* espetáculo de teatro de rua sobre a obra homônima do escritor mexicano Juan Rulfo, dirigido por José Diaz; e *Labirintus* espetáculo coreográfico concebido e interpretado pelo saudoso bailarino Ismael Ivo com direção geral de Marcio Aurelio Almeida.

O projeto Artista Residente da Universidade Estadual de Campinas, por sua vez, tinha por objetivos:

I – possibilitar, aos docentes e alunos da Unicamp que desenvolvem atividades no domínio das artes, uma interação com artistas de reconhecido mérito;

II – oferecer à comunidade universitária a possibilidade de conviver com artistas de diferentes áreas (...) de renome nacional ou internacional, mediante sua residência temporária na Universidade;

III – oferecer aos artistas das referidas áreas o apoio institucional e material capaz de reforçar as condições de sua produção (...);

IV – reforçar as relações de prestação de serviços entre a universidade e a comunidade (...). (Deliberação CEPE A 02-2006)

O referido projeto nasceu na década de 1985 e foi reavivado em 2006, após um período de hibernação. A cada semestre, uma linguagem artística era destacada (teatro, literatura, cinema, dança, artes visuais, música, ópera) e, dentro delas, um segmento. Por exemplo, no teatro, já foram contempladas direção teatral e dramaturgia; na literatura, estilos distintos como ensaio, romance e poesia; na música, composição, ópera e regência.

Dentre os resultados previstos no edital, o(a) artista convidado(a) deveria produzir uma obra de arte inédita dentro da linguagem e/ou estilo contemplado no semestre e publicizar o mesmo, isto é, realizar a exposição de artes plásticas no caso de pintura, escultura, grafite; apresentar o espetáculo teatral, coreográfico ou operístico; estrear o filme, o documentário ou o vídeo; realizar o concerto musical ou gravar em estúdio a música, a canção, o demo; publicar o livro (romance, ficção, poesia) e assim por diante.

Destacamos que não era prerrogativa do projeto Artista Residente a participação ativa dos(as) inscritos(as) para a produção final. Isto é, o produto artístico

inédito, fruto da permanência do(a) artista na universidade ao longo do semestre, poderia (ou não) sofrer a intervenção dos(as) participantes, pois a ideia básica era permitir ao público inscrito o acompanhamento de um(a) artista em processo de criação, o que, em si, já se constituía como aprendizado. Ao invés de deslocar estudantes e docentes ao atelier de arte, ao laboratório de criação, ao estúdio de filmagem e gravação, ao escritório do romancista, dentre outros espaços de criação, traz-se o(a) artista para dentro da universidade e dá-se-lhe as condições materiais necessárias para sua criação, dentre as quais, um digno salário para permitir a permanência no município de Campinas durante os seis meses de duração da atividade.

Em relação ao cronograma de execução, este era flexível, como demanda o próprio ato criativo. Embora previsto para ser cumprido ao longo de um semestre, as atividades não estavam fixadas na grade curricular de nenhum curso de graduação, nem de pós-graduação, e o(a) artista convidado(a) tinha total liberdade para adequar seu tempo-espaço às suas necessidades, sejam elas pessoais ou de criação.

A proposta de Imersão Poético-acadêmica representa uma mescla dos dois projetos que a inspiraram. De um lado, aproxima-se das oficinas-montagem no tocante ao tempo de duração, um tempo comprimido de, no máximo, uma semana com jornadas intensivas que podem chegar a 10 horas de trabalho. Em termos de objetivo e estrutura, a proposta da Imersão Poético-acadêmica se assemelha mais ao Projeto Artista Residente, tendo em vista que se trata de uma criação inédita (e não de uma adaptação de espetáculo pré-existente, como no caso da oficina montagem), porém, com a especificidade de que, em nossa proposta, docentes e discentes devem ter necessariamente uma participação ativa no resultado final.

Abaixo, apresentamos um quadro comparativo entre as três propostas para melhor visualização dos pontos de proximidade e distanciamento.

	Oficina Montagem FIT	Projeto Artista Residente	Imersão Poético-acadêmica
Linguagem	Teatro, dança e performance	Teatro, dança, artes visuais, música, cinema, circo, literatura, dentre outras	Prioritariamente dança e teatro
Objetivo	Realizar a adaptação ou a criação de obra cênica com a participação do corpo discente da universidade e de artistas locais na condição de coadjuvantes, ao lado de artistas estrangeiros (as)	Permitir a interação entre corpo docente e discente com artistas de renome nacional e internacional por meio do acompanhamento de um processo de criação de obra inédita	Propiciar uma experiência formativa e artística por meio da participação em um processo coletivo de criação de obra inédita na condição de artista-criador
Duração	De 5 dias a 2 semanas (máx.) com jornadas de até 12 horas	1 semestre (com organização do tempo livre)	De 5 a 7 dias (máx.) com jornadas de até 10 horas

Estrutura	Adaptação de espetáculo já existente ou criação de novo espetáculo a partir de ideia preconcebida	Criação de obra inédita	Vivência de um processo criativo, coletivo e colaborativo
Resultado	Apresentação do espetáculo	Publicação da obra inédita via exposição, apresentação de espetáculo, gravação de música, publicação de livro, dentre outros	Discussão acerca da importância de processos criativos na formação (bacharelado e licenciatura) de artistas cênicos
Participantes	Totalmente ativos(as) de acordo com as funções assumidas dentro ou fora da cena	Atuando de forma efetiva ou assistindo e acompanhando como público	Totalmente ativos(as) dentro do processo como artistas criadores
Inscrições	70% vagas para discentes dos cursos de teatro, dança, artes visuais e música da universidade; 30% vagas abertas à comunidade	Abertas à comunidade intra e extramuros	Abertas à comunidade intra e extramuros, dando prioridade ao corpo docente e discente dos cursos de dança

***Quadro 1:** tabela comparativa entre os projetos Oficina Montagem do Festival Internacional de Teatro de Campinas/FIT, Artista Residente da Universidade Estadual de Campinas/Unicamp e Imersão Poético-Acadêmica (autoria das pesquisadoras)*

Finda a primeira imersão realizada num curso de licenciatura em Dança na região Nordeste do Brasil, que contou igualmente com participação de estudantes da pós-graduação em artes da cena, passamos a analisar os registros imagéticos (vídeos e fotos), os depoimentos gravados em áudio e as cópias dos diários de bordo e propusemos alguns ajustes na condução do trabalho para a continuidade da pesquisa. Dentre eles, um bem pontual que poderia parecer um detalhe, mas não é, relativo ao título do projeto. A Imersão Poético-Acadêmica (no singular) tornou-se plural e perdeu a complementação (acadêmica), passando a ser denominada apenas como Imersões Poéticas. Por quê? O plural, para sinalizar que não ocorre apenas uma única e exclusiva imersão e sim várias. Cada indivíduo realiza sua própria imersão de acordo com seus limites e suas possibilidades. No grupo, a imersão do coletivo é composta pelas imersões individuais, uma se amalgamando à outra. A retirada da palavra “acadêmicas”, para dar maior visibilidade e assim destacar, acentuar e sublinhar o poético dentro do espaço universitário. Igualmente, para marcar um território num espaço que valoriza fundamentalmente o conhecimento racional, mais que os conhecimentos tácitos e os conhecimentos sensíveis.

Dentre as questões levantadas pelas(os) participantes, a mais mobilizadora foi: Como propor imersões poéticas ao corpo docente e discente das IES sem que as próprias proponentes se coloquem como um corpo em processo de criação? De fato, não havíamos pensado em nos apresentar como artistas em cena, e sim nos colocarmos apenas como as propositoras das imersões. O que sustentava essa

postura era o temor de que, ao apresentar um espetáculo, ele acabasse por direcionar e/ou cercear o processo criativo do respectivo grupo. De volta à universidade e depois de muito refletir, retomamos um antigo projeto e nos colocamos na condição de “corpos em processo de criação”, como o grupo havia sinalizado.

O corpo como laboratório

O antigo projeto de criação que estava escondido num canto do corpo se refere a um estudo coreográfico, a partir de um mergulho em nossa própria essência de artista, em busca de um “corpo em vida”⁹, um mergulho nas profundezas de nós mesmas, buscando identificar o movimento de fluídos, linfa, sangue que constituem o corpo humano.

O sistema linfático é pouco (ou quase nada) estudado por artistas cênicos. De fato, artistas da dança se dedicam mais à compreensão dos sistemas esquelético e muscular, para entender melhor o movimento corporal que é a matéria prima da dança. O sistema linfático é estudado de forma verticalizada em algumas técnicas de educação somática¹⁰ como o Body-Mind Centering® (BMC). O BMC foi desenvolvido pela norte-americana Bonnie Bainbridge Cohen e visa o desenvolvimento de uma consciência corporal embasada na incorporação e aplicação de princípios anatômicos, fisiológicos, psicológicos e desenvolvimentistas, utilizando o movimento, o toque, a voz e a mente.¹¹ De fato, o BMC é a técnica somática que se debruça sobre praticamente todos os sistemas do corpo humano, sendo considerada uma das mais completas e complexas.

Aproveitando um período de permanência no exterior, seguimos nossos estudos, não apenas sobre o sistema linfático, mas sobre a pele, o tato e o contato. Durante nossa estadia na América do Norte, visitamos alguns parques nacionais para a realização de laboratórios sensoriais e para povoar nosso imaginário com diferentes paisagens. Dentre eles, percorremos por vários dias o Parque *Yellowstone*, situado sobre um vulcão inativo, ocupando um território de quase 9 mil quilômetros quadrados de planalto no estado de Wyoming, nos Estados Unidos. As atividades no referido parque são restritas às fontes e aos gêiseres ativos, dos quais, o mais conhecido é o *Old Faithfull*. Há ainda inúmeras fontes de água sulfurosa, canyons, rios, cascatas, animais selvagens como bisões, lobos, antílopes, ursos e diversos pássaros. Da visita ao Parque do *Yellowstone*, foram feitos quase mil registros fotográficos. Ao organizar e editar as fotografias para arquivo, surgiu o desejo de utilizá-las como cenografia por meio de projeções em tela, mesclando paisagens e cores, sobretudo dos diferentes lagos formados pelas águas sulfurosas. Em alguns dos registros fotográficos evidenciava-se a semelhança entre as

9 BURNIER, op. cit.

10 FORTIN, S. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Caderno do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2. dezembro, 1999; FORTIN, S. Nem do Lado Direito, nem do Lado Avesso: o artista de Dança e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (Org.). **O Avesso do Avesso do Corpo**: educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011. P. 25-42.

11 BAINBRIDGE-COHEN, B. **Sensing, Feeling and Action**. Berkley: North Atlantic Books, 1994.

paisagens insólitas do vulcão, ou seja, da crosta da Terra, com as imagens das diferentes camadas do corpo como as captadas por exames médicos.

A concepção original do trabalho cênico-coreográfico buscava inspiração nestas imagens comparadas. Almejava-se selecionar, editar e ampliar ao máximo as paisagens das crateras de Yellowstone para tê-las como coadjuvantes da cena. Essa ideia de compor um espetáculo cênico a partir de laboratórios sensoriais contracenando com as imagens da crosta terrestre foi seguindo seu percurso até o momento em que uma experiência marcante alterou a rota do processo de criação.

A experiência em questão se refere à ida à Etiópia. Cabe aqui esclarecer que a viagem a este país do continente africano coincidiu com o início da segunda etapa da pesquisa (2017/2021) e não estava prevista no projeto original. Ela se deu em virtude do desdobramento da participação em um congresso internacional em Jerusalém em que, para cumprir as normas dos órgãos de fomento relativas à aquisição de passagens aéreas pelo menor preço do mercado, adquiriu-se a de menor tarifa, da *Air Ethiopian*, com conexão em Addis Ababa. Esta cidade abriga o Museu de História Natural, no qual se encontra o fóssil de *Australopithecus afarensis* conhecido mundialmente como Lucy. Além de conhecer o museu na capital, pareceu-nos uma oportunidade única aproveitar a parada obrigatória e permanecer mais alguns dias no país. Assim, a equipe formada por docentes da universidade, que participou do congresso em Israel, se transformou numa expedição e seguiu 700 quilômetros ao Norte da Etiópia para a cidade de Lalibela, a fim de visitar um patrimônio da Humanidade formado pelo conjunto de 12 igrejas escavadas numa única rocha.

No meio do caminho, havia uma rocha

Os sete dias na Etiópia foram de tal forma intensos, que marcaram nossa maneira de ser e estar no mundo. Mais que uma viagem, a ida à Etiópia foi uma experiência ímpar, foi uma verdadeira imersão, e aquilo que seria apenas um desvio de rota, tornou-se o foco e a inspiração para o trabalho cênico-coreográfico intitulado *Imersões Poéticas: Lalibela*. “Dizem que toda viagem, independente da distância ou do lugar, é sempre uma viagem para o interior de nós mesmos.” Essa afirmação é feita em *off* na transição entre duas cenas do espetáculo, num dos poucos momentos em que há um texto falado. Segundo a sinopse da obra:

A partir do tema extremos, tais como alto/baixo, frio/quente, côncavo/convexo, alegria/tristeza, realizamos várias imersões pessoais ao longo de cinco anos. Imersões Poéticas: Lalibela traz como recorte experiências, sensações e emoções vividas ao visitar um dos mais impressionantes Patrimônios Históricos da Humanidade da Unesco: 12 igrejas com mais de 900 anos, localizadas na Etiópia, único país do continente africano que não foi colonizado. Uma das sensações mais fortes lá vividas se refere à percepção da passagem das horas, dos anos, dos ciclos. Conhecer as igrejas de Lalibela foi entrar numa cápsula do tempo. A cena se abre com registros da região montanhosa, das pessoas humildes que lá vivem, cultivando o campo e vendendo artesanato. Com essas imagens, convidamos o público a deixar o ritmo acelerado do coti-

*ano e adentrar nesse universo único. Para a coreografia, buscamos inspiração nos movimentos ordinários das mulheres de Lalibela. Ao reproduzir seus gestos prosaicos, identificamos aquilo que temos em comum: nossa humanidade.*¹²

O espetáculo resultante da segunda etapa da pesquisa localiza-se num entrelugar. Para algumas pessoas, constitui-se como dança; para outras, é teatro. Seria dança-teatro? No Brasil, segundo Guinsburg et al.¹³, as primeiras experimentações de dança-teatro remontam à década de 1970. Como aponta Fernandes, “não podemos mais esperar uma dança pura ou um teatro puro. Tampouco classificar dança como gestos abstratos feitos por um corpo tecnicamente treinado, e teatro como gestos do cotidiano que acompanham um texto e fazem um sentido específico numa estória ou contexto real”¹⁴.

Nós temos denominado o trabalho como um espetáculo cênico-coreográfico no qual se mesclam várias linguagens e acreditamos, como Fernandes, que, na pós-modernidade, a regra é a contaminação e a simultaneidade de tempos históricos. “Em meio à desmaterialização, quem quer fazer arte a partir do corpo — e não apenas com o corpo, tem migrado para as fronteiras: o artista plástico para a performance, o dançarino para a dança-teatro, o ator para o teatro-físico”¹⁵.

As discussões acerca da contaminação, de limites e de fronteiras entre as linguagens artísticas também estão presentes na formação dos(as) licenciados(as) em Arte através da proposta presente na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), quando esta traz a unidade temática Artes Integradas. De acordo com o documento, Artes Integradas “exploram as relações e articulações entre as diferentes linguagens e suas práticas, inclusive aquelas possibilitadas pelo uso das novas tecnologias de informação e comunicação, pelo cinema e pelo audiovisual”¹⁶.

Como apontado na sinopse acima, o espetáculo se abre com a projeção de um filme com várias imagens da região de Lalibela, com paisagens campestres e imagens de diferentes ângulos das igrejas esculpidas na rocha. Em seguida, as imagens passam a mostrar pessoas em seus afazeres cotidianos. Neste momento, entram em cena duas mulheres trajando turbantes e panos brancos, tal qual as pessoas projetadas na tela e, sem pronunciar uma única palavra, iniciam um diálogo corporal entre si e entre as pessoas presentes nas fotografias.

Como artistas da dança, ao compor as cenas do espetáculo, pautamo-nos na Mímesis Corpórea que é compreendida como “um processo de tecnificação de ações do cotidiano a partir da observação, imitação e codificação de um conjunto

12 Folder de divulgação do espetáculo.

13 GUINSBURG, J. et al. (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo, SP: Perspectiva: SESC, 2006.

14 FERNANDES, C. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: AnnaBlume, 2006, p. 374.

15 Ibidem.

16 BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. Brasília, DF, 2017. Disponível em: < <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>>. Acesso em: 18 out. 2022.

de ações físicas e vocais retiradas de contextos predeterminados, decorrentes de estudos das ações de certos tipos de pessoas com características específicas”¹⁷.

No caso do espetáculo em questão, nos referimos às ações cotidianas de mulheres da zona rural da cidade de Lalibela. O primeiro desafio enfrentado no processo de criação foi justamente o de captar a gestualidade das mulheres e transportá-la para o corpo, sobretudo no tocante às sensações.

*Para observar e transpor, para seu corpo, as corporeidades, o ator deve estar atento às ações físicas e vocais do sujeito observado. E, por sua vez, para estar atento às ações físicas, o ator deve observar simultaneamente o todo e o detalhe com precisão. Isso implica uma observação não somente da ação como um todo, mas também dos componentes constitutivos desta ação observada: a intenção, o élan, o impulso, o movimento e o ritmo.*¹⁸

Precisamos esclarecer aqui que a viagem ao país africano foi feita por apenas uma das pesquisadoras. Em seu diário, a viajante levanta as seguintes questões: “Como possibilitar que outra pessoa vivencie ou experimente aquilo que eu vivenciei e experimentei? Como chegar a tocar outras pessoas da mesma forma como fui tocada? Como promover um mergulho na essência?” Por sua vez, a artista da dança que compartilha a cena se questiona: “Como narrar uma viagem que eu não fiz?”

Em seu diário de bordo, durante os primeiros ensaios do espetáculo, seus questionamentos continuam: “Como uma experiência vivida por outra pessoa pode me afetar? Como as narrações ouvidas reverberam em mim, especialmente em meu corpo? É possível que uma imersão nas imagens e histórias ouvidas me atravesse (no sentido apresentado por Larrosa, 2002) a ponto de me mover? De me fazer criar? (...) Sinto que a criação está se dando a partir do meu corpo. De memórias e sensações que criei a partir da minha imersão particular.” São experiências laboratoriais do corpo como centro da criação cênica¹⁹.

O caminho encontrado pelas artistas-pesquisadoras para a captação do gestual das mulheres etíopes foi por meio da “observação atenta”²⁰ dos registros fotográficos da viagem, que totalizavam mais de 3 mil fotos, entre paisagens campestres, arquitetura, pessoas na cidade e no campo (lembrando que mais da metade da população vive na zona rural), além de relatos orais acerca da experiência na Etiópia feita pelos(as) demais viajantes.

O importante é que a observação resulte numa imitação perfeita e mais próxima possível do original (considerando por original as ações físicas da pessoa observada). É a capacidade de ver-e-imitar que chamo de “observação atenta e ativa”. De nada (ou de muito pouco) servirá para o ator observar atentamente se ele não

17 BURNIER, op. cit., p. 62.

18 Ibidem, p. 185.

19 GUINSBURG et al., op. cit.

20 BURNIER, op. cit.

transferir com precisão para seu corpo. Por “transferir com precisão” entendo a imitação das ações desde seus componentes gerais até os detalhes mínimos.²¹

Sabendo que “a experiência da cena, do atuar, é antes de tudo um exercício de alteridade, de diferença. (...) nos instiga e nos ensina as múltiplas formas de ver, perceber, pensar, sentir, de agir no mundo”²², em uma das cenas dramáticas do espetáculo, buscamos expressar a emoção de uma mulher aos prantos no canto da igreja. A cena contrastava com o entorno do local em que sacerdotes e músicos, todos homens, posicionados em círculo sobre tapetes coloridos, ensaiavam preces cantadas. O viajante que fez o registro hesitou por um momento se deveria ou não fazer a foto, enquanto os demais turistas passavam ao largo da situação seduzidos pela música. A mulher estava com seus braços largados ao longo do corpo e com o rosto colado na parede fria da igreja. Véus brancos cobriam-lhe da cabeça aos pés. O que teria provocado tamanha dor? Jamais saberemos. Fomos apenas testemunhas silenciosas de seu sofrimento e compartilhamos sinestésicamente as sensações vividas naquele momento ímpar.

Sobre o processo de construção desta cena, a artista-pesquisadora, que não presenciou a cena ao vivo, escreve em seu diário de bordo:

Por algum motivo essa foto me tocou profundamente. Não é uma foto “bela” em sua imagem, mas em sua essência. Eu resolvi trazê-la para cena e comecei o processo reproduzindo a forma corporal da mulher encostada na parede. Fui explorando as possibilidades de movimento a partir daquela imagem e de repente eu estava chorando. De alguma forma o choro passou a fazer parte da partitura corporal da cena. Não é um choro obrigatório, não está no roteiro. Ele vem como consequência de uma pesquisa corporal a partir de uma imagem. Eu não conheço nenhuma técnica para chorar em cena. Não sou atriz, não tenho essa formação. Como artista da dança, meu caminho se dá pelo corpo. Para mim esse processo responde a uma pergunta que me fiz no início da construção do espetáculo: Quanto uma experiência individual pode ter de universal? Através desse processo pude responder: Muito! Quando se trata da experiência humana!²³

21 Ibidem, p. 187.

22 FABRINI, V. Sul da cena, sul do saber. **Moringa** — Artes do Espetáculo, João Pessoa, V. 4, n. 1, jan-jun/2013, p. 17.

23 Anotações no Diário de Bordo da artista-pesquisadora, 20/06/2019.



Fig. 1: à esquerda, mulher etíope no canto da Igreja; à direita, cena do espetáculo (acervo pessoal das autoras).

O espetáculo estreou em maio de 2019, no interior de São Paulo, e contou com a presença de alguns dos membros da equipe da expedição na plateia. Esse dado é relevante, visto que o *feedback* deles foi importante para dimensionar o quanto a gestualidade da artista da dança, que não fora para a Etiópia, conseguiu representar a movimentação das mulheres de Lalibela, nosso objetivo. Também foi importante a contribuição na forma de depoimentos. Ao final da apresentação, os mesmos foram convidados para subir no palco e dialogar com o público sobre a experiência nas terras etíopes.

As apresentações subsequentes priorizaram os cursos de Licenciatura em Dança e em Teatro de instituições públicas. O espetáculo era apenas uma das atividades propostas, mas não a principal. Ao entrarmos em contato com as IES para apresentar o projeto, dispúnhamos o trabalho das Imersões Poéticas como um todo, isto é, com uma palestra-demonstração técnica, uma intervenção de clown, duas oficinas, a apresentação do espetáculo e uma conversa com o público formado majoritariamente por estudantes dos cursos e, em alguns casos, da comunidade em geral.

O espetáculo *Imersões Poéticas: Lalibela* circulou pelos estados de São Paulo, Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul. Quando se preparava para percorrer Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, teve de ser suspenso, em virtude da crise sanitária mundial.

Resultados alcançados

Quando analisamos os resultados alcançados com a apresentação do espetáculo dentro das *Imersões Poéticas* identificamos que, diferentemente do que acreditávamos no início (e que sustentava o temor) que, ao nos apresentar, o espetáculo acabasse por direcionar e/ou cercear o processo criativo do respectivo grupo, termos nos colocado como artistas em cena não interferiu negativamente neste processo. Pelo contrário, termos nos colocado como “corpos em processo de criação”, como eles próprios afirmaram, foi instigante e inspirador para todos(as) os(as) participantes do projeto por vários aspectos. Primeiro, por termos mostrado, por meio do exemplo, que, mesmo como docentes, doutoras e pesquisadoras, no campo das artes cênicas, podemos (e devemos) seguir produzindo arte. Em outras palavras, que a produção artística faz parte do fazer acadêmico no campo das artes; segundo, porque, ao nos apresentarmos e discutir sobre o espetáculo, pudemos expor as tensões, os riscos, as incertezas decorrentes da ação criativa. Isso ajudou o corpo discente a compreender que não existe jeito certo ou errado quando se trata de criação, não existe um único modelo a seguir, nem uma fórmula miraculosa. (Destacamos, no entanto, que não nos referimos aqui às técnicas corporais codificadas, essas sim, possuem forma adequada e inadequada de execução). Resumindo: apresentar um espetáculo e discutir sobre seu processo criativo junto aos(às) licenciandos(as) foi uma ação profícua que gerou resultados para além do esperado, como veremos mais adiante.

Artistas não têm a garantia de que sua produção chegue ao público da forma como havia sido idealizada. Nunca se sabe quais as possíveis leituras feitas de uma obra de literatura com texto e narrativa. O que se dirá, então, acerca das leituras de uma pintura abstrata, de uma música orquestral e de uma dança contemporânea? A obra de arte é polissêmica por natureza. Entende-se polissemia como

a qualidade que faz com que uma forma, palavra, ou imagem possa ter diversos sentidos, consoante o contexto de utilização e a sua inserção nesse mesmo contexto. (...) Uma obra de arte é também ela polissêmica, apresenta mais do que um significado, ou seja, ela tem um carácter de abertura, é uma obra aberta pois possibilita uma variedade/multiplicidade de interpretações.

(...) É próprio das obras de arte serem interpretadas e reinterpretadas de múltiplos modos, eventualmente até imprevistos, e esta é a sua grandeza!²⁴

24 COSTA, M. A. P. **Uma lição de estética. Rotas filosóficas.** Lisboa, junho/2015. Disponível em: <<https://rotasfilosoficas.blogs.sapo.pt/uma-licao-de-estetica-42199>>. Acesso em: 15 out. 2022.

Em espetáculos teatrais “a pluralidade de significados é consequência da plenitude do comportamento, é o que torna as ações físicas passíveis de interpretações pelos espectadores”²⁵, de onde advém a tese defendida por Burnier de que o ator (a atriz) representa e quem interpreta é o público. Burnier segue:

*Evidentemente, na montagem da obra a percepção do espectador estará sendo conduzida, ou seja, induzida a interpretar de uma determinada maneira. Mas, por mais que se possa fechar as possíveis leituras de uma obra, por ser arte, por ser uma manifestação cultural, ela sempre conterà uma pluralidade de significados.*²⁶

No caso específico do espetáculo *Imersões Poéticas: Lalibela*, nosso desejo era narrar uma viagem destacando a relação do ser humano com o tempo, que foi um dos mais fortes aspectos vividos. Queríamos mostrar a passagem do tempo num único dia, do nascer ao pôr do Sol, de um tempo prolongado cujas ações são definidas pela luminosidade e não pelo horário indicado pelos ponteiros do relógio. De forma análoga, mostrar o ciclo da vida. A dramaturgia do espetáculo foi delineada a partir da gestualidade de pessoas reais. Desejávamos mostrar a singularidade das mulheres ao longo do dia e ao longo da vida: da criança que ajuda a família na venda de artesanato à jovem mãe que carrega o bebê nas costas enquanto trabalha; da mulher que chora à idosa que se dirige à igreja para orar. Porém, diante do fato de sermos artistas brancas representando mulheres etíopes, a pluralidade de leituras se fez presente e trouxe à tona densas discussões envolvendo três temas que não haviam sido pensados a priori tais como racismo, lugar de fala e colonialismo. São temas atrelados, tendo em vista que as questões acerca do lugar de fala²⁷ são levantadas a partir da existência do racismo²⁸ que, por sua vez, é um dos frutos do colonialismo (e poderíamos aqui somar o capitalismo e o patriarcado).

*Colonialismo é todo o modo de dominação assente na degradação ontológica das populações dominadas por razões etno-raciais. Às populações e aos corpos racializados não é reconhecida a mesma dignidade humana que é atribuída aos que os dominam. São populações e corpos que, apesar de todas as declarações universais dos direitos humanos, são existencialmente considerados sub-humanos, seres inferiores na escala do ser, e as suas vidas pouco valor têm para quem os oprime, sendo, por isso, facilmente descartáveis.*²⁹

25 BURNIER, op. cit., p. 176, grifos do autor.

26 Ibidem, grifos do autor.

27 RIBEIRO, D. **Lugar de fala, feminismos plurais**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

28 RIBEIRO, D. **Pequeno Manual Antirracista**. São Paulo: Cia das Letras, 2020; ALMEIDA, S. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

29 SANTOS, B. S. O colonialismo e o século XXI. In: **Centro de Estudos Estratégicos da Fiocruz Antonio Ivo de Carvalho**. Rio de Janeiro, 06 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.cee.fiocruz.br/?q=boaventura-o-colonialismo-e-o-seculo-xxi>>. Acesso em: 19 out. 2022.

O racismo, segundo Sílvio Almeida, não é uma questão da raça, mas dos elementos da política, das relações de poder, do direito, da economia e das relações subjetivas. Para esse autor, todo racismo é estrutural e deve ser pensado como processo. Ele afirma ainda que "mais do que ser produzido pelos indivíduos, o racismo produz os indivíduos, os sujeitos"³⁰. Nós pudemos compreender bem essa afirmação ao termos tido a oportunidade de testemunhar o dia a dia na Etiópia, isto é, testemunhar a vida num país que, mesmo tendo sofrido algumas incursões militares de árabes e de italianos, definitivamente não foi colonizado por nenhum povo.

No século XIX, a Itália fascista de Benito Mussolini tentou invadir o país. A batalha durou sete meses e o povo etíope saiu vitorioso. A dominação europeia sobre o território não se efetivou. Este fato é motivo de muito orgulho e marcou a identidade do povo. A inexistência de dominação europeia pode ser percebida em vários aspectos. Os etíopes seguem um calendário próprio, semelhante ao calendário Copta. A língua oficial da Etiópia é o amárico, com um alfabeto particular. A grande maioria da população é formada por cristãos, católicos ortodoxos, com poucos judeus e muçulmanos. As imagens do Menino Jesus não são as de um bebê loiro de olhos azuis, como nas inúmeras pinturas renascentistas que povoam nosso imaginário. Jesus é negro e com olhos grandes, tal qual os traços dos etíopes.



Fig. 2. Pintura Óleo sobre tela, autores desconhecidos. Igreja São Jorge, Lalibela.

Nosso objetivo, tanto na pesquisa quanto no presente artigo, era analisar as contribuições de processos de criação na formação de licenciadas(os) em Artes Cênicas. Não tínhamos a pretensão de discutir questões sociais nem geopolíticas de um país africano, mas reconhecemos que não se trata de um lugar qualquer: a Etiópia é o berço da Humanidade!

30 ALMEIDA, op. cit., p. 12.

Acolhemos os questionamentos que foram importantes para adensar as reflexões pertinentes sobre racismo, colonialismo, lugar de fala, sobretudo no contexto do governo brasileiro do período de 2016/2022. Esses temas passaram a fazer parte de nossas inquietações e pretendemos aprofundar nossos estudos. O espetáculo cênico é vivo, assim como é a pesquisa. Ambos sofrem influências do contexto e dos sujeitos com quem se estabelecem as trocas. Esses questionamentos nos ajudaram a vislumbrar alguns desdobramentos possíveis do projeto, para dar continuidade à pesquisa e às apresentações do espetáculo. Como próximos passos, almejamos estabelecer diálogos com profissionais, docentes e pesquisadores de outras áreas do conhecimento como Filosofia, História, Antropologia, Sociologia, Geografia, Educação, Música, ampliando o leque de discussões a serem tecidas dentro das universidades nas quais o trabalho for realizado.

Por fim, concluímos nossa reflexão afirmando que o mais significativo resultado da pesquisa "Mergulhando na essência: a imersão poético-acadêmica como processo de formação do artista-docente" foi ter reiterado a importância da arte na formação humana.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, S. Racismo Estrutural. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.
- BAINBRIGDE-COHEN, B. Sensing, Feeling and Action. Berkley: North Atlantic Books, 1994.
- Body-Mind-Centering site. Disponível em: <<https://www.bodymindcentering.com/about/>>. Acesso em: 18 out. 2022.
- BRASIL. Lei N° 9.394, de 20 de Dezembro de 1996. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília, DF.: D.O.U de 23/12/1996, p. 27833, 23 dez. 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 14 mai. 2022.
- BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Brasília, DF, 2017. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>>. Acesso em: 18 out. 2022.
- BRASIL, Classificação Brasileira de Ocupações, (CBO), Portaria 397 de 10/10/2002. Disponível em: <<http://cbo.maisemprego.mte.gov.br/cbo-site/pages/home.jsf>> Acesso em: 18 out 2022.
- BURNIER, L. O. A arte de Ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- COSTA, M. A. P. Uma lição de estética. Rotas filosóficas. Lisboa, junho/2015. Disponível em: <<https://rotasfilosoficas.blogs.sapo.pt/uma-licao-de-estetica-42199>>. Acesso em: 15 out. 2022.

FABRINI, V. Sul da cena, sul do saber. Moringa — Artes do Espetáculo, João Pessoa, V. 4, n. 1, jan-jun/2013.

FERNANDES, C. O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e

pesquisa em artes cênicas. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

FORTIN, S. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Caderno do GIPE-CIT, Salvador, n. 2. dezembro, 1999.

FORTIN, S. Nem do Lado Direito, nem do Lado Averso: o artista de Dança e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, C.; MARI-NHO, N. (Org.). O Averso do Averso do Corpo: educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011. P. 25-42.

GUINSBURG, J. et al. (Coord.). Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo, SP: Perspectiva: SESC, 2006.

LARROSA, J. B. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr, 2002.

LIBÂNEO, J. C. Pedagogia e pedagogos: inquietações e buscas. In: Educar Em Revista, Curitiba, n. 17, p. 153-176, 2001. Disponível em: <http://www.educarevista.ufpr.br/arquivos_17/libaneio.pdf>. Acesso em: 19 out. 2022.

RIBEIRO, D. Lugar de fala, feminismos plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, D. Pequeno Manual Antirracista. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

SANTOS, B. S. O colonialismo e o século XXI. In: Centro da Estudos Estratégicos da Fiocruz Antonio Ivo de Carvalho. Rio de Janeiro, 06 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.cee.fiocruz.br/?q=boaventura-o-colonialismo-e-o-seculo-xxi>>. Acesso em: 19 out. 2022.

SAVIANI, D. Formação de professores no Brasil: dilemas e perspectivas. In: Poiésis Pedagógica, Goiânia, v.9, n. 1, 2011, p. 07-19. Disponível em: <<https://periodicos.ufcat.edu.br/poesis/article/view/15667>>. Acesso em: 03 out. 2022.

STEGANHA, R. Mostra que virou marco por levar arte para ruas de campinas faz 25 anos. G1 Campinas e Região, Campinas, 11 nov. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2014/11/mostra-que-virou-marco-por-levar-arte-para-ruas-de-campinas-faz-25-anos.html>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

TARDIFF, M. Saberes docentes e formação profissional. Petrópolis: Editora Vozes, 5ª edição, 2005.

Universidade Estadual de Campinas, Gabinete do Reitor/UNICAMP, deliberação CEPE 02/2006. Disponível em: <http://www.gr.unicamp.br/artistaresidente/artista_normas.php>.